مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد 41 العدد 1 (20205): 215-229

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 41-No.1 (2025): 215-229

"المنظور الروائي" في "بناء الرواية" لـ "سيزا قاسم"

مرفت فارس عبد الباقي[1*]، عبد النبي اصطيف[2*]

1- طالبة دكتوراه باختصاص النقد الحديث، كلية الآداب، جامعة دمشق.

*-mirvat.abdalbaqeh@damascusuniversity.edu.sy

2- أستاذ دكتور، اختصاص النقد المقارن، كلية الآداب، جامعة دمشق.

*-abdulnabi.isstaif@damascusuniversity.edu.sy

الملخص:

يركّز هذا البحث على الدرس المقارن للأدب، واتّخاذه أداة في دراسة الآداب، تقارن بعضها ببعضها الآخر، بغرض تفحص مواطن تفاعلها.

أمّا مادة البحث فهي كتاب "**بناء الرواية**"، للناقدة "سيزا قاسم"، وهو دراسة بنيويّة لثلاثية نجيب محفوظ قائمة على مقارنة بنيتها ببنى بعض الروايات الأوروبية، بهدف إثبات نقاط التشابه والاختلاف فيما بينها، دون السعي إلى إثبات تفوّق إحداها على الأخرى.

واختير مفهوم المنظور الروائي – كما درسته الناقدة في كتابها– موضوعًا للبحث من أجل الكشف عن منهجيّة العمل على الثلاثية مقارنة بالروايات المختارة.

وقد انتهى البحث إلى أنّ الناقدة التزمت بمقترحات الناقد المقارني رينيه ويلك، واستطاعت أن تحقّق غايتها من الدرس النقدي المقارن لـــــ ثلاثية نجيب محفوظ، وهي إثبات أنّ الرواية العربيّة الحديثة – وإن جاءت متأخّرة زمنيًّا عن الرواية الغربية– إلّا أنّها استطاعت بسماتها وتقنيّاتها الحديثة أن تحتلّ موقعًا أدبيًّا متميّزًا على الساحة الثقافية العالميّة بعد أن حظيت بترجمات عدّة إلى اللغة الإنكليزية وغيرها من اللغات.

وارتكزت الناقدة في دراستها للمنظور الروائي على كتاب شعرية التأليف لـ بوريس أوسبنسكي، فطبّقت مفاهيمه على ثلاثية محفوظ. وعلى الرغم من ذلك، فقد أدّى تعدّد مصادرها في الدراسة، في معظم الأحيان، إلى فروق في تسمية المصطلحات بين دراستها ودراسة أوسبنسكي.

الكلمات المفتاحيّة: المنظور، بناء الرواية، الأدب المقارن، سيزا قاسم، نجيب محفوظ.

تاريخ الإيداع: 2024/04/21
تاريخ القبول: 2024/07/10

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

The Novelistic Perspective in "Binā' Arriwāyah" by "Siza Qassem"

Mirvat Fares Abd Albaqeh[1*], Abdul Nabi Isstaif [2*]
1- PHD student, Department of Arabic Language, Faculty of Art and Humanities, Damascus University.
*-mirvat.abdalbaqeh@damascusuniversity.edu.sy
2- Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Art and Humanities, Damascus University.
*-abdulnabi.isstaif@damascusuniversity.edu.sy

Received: 21/04/2024
Accepted: 10/07/2024

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a
CC BY- NC-SA

Abstract:

The paper focuses on the Comparative approach to Literature, and on using it as a tool for studying literatures, by comparing them to each other, and analysing the areas of their interaction.

The subject of this paper is the book entitled "Binā' Arriwāyah" or"The construction of the Novel" by Siza Qasim, which is a a structural study of Najeeb Mahfouz's Trilogy, based on comparing its structure to the structures of some European novels, and pointing the similarities and differences between them, without any attempt at proving the superiority of one over the others.

The concept of the novelistic perspective - as studied by the critic in her book - was chosen as a topic of invistigation in order to reveal the working methodology of the critic on the Trilogy.

The paper concluded that the critic adheres to René Wellek's method, and she was able to achieve her goal, which is to prove that the modern Arabic novel – although it came later in time than the Western novel - was able, with its modern characteristics and techniques, to occupy a significant literary position on the international cultural scene, having received a cosiderable attention in English and other Western scholarships.

Having based her study of the novelistic perspective of Boris Uspensky's "A Poetics of Composition", and applied its concepts to Mahfouz's trilogy, the critic's study shows some differences between her terms and those of Uspensky, and this is, probably, due the richness of her sources.

Keywords: Perspective, Novel structure (Binā' Arriwāyah), Comparative Literature, Siza Qassem, Najeeb Mahfouz.

المقدمة (Introduction):

يعدّ المنظور (perspective) مفهومًا بصريًّا استقاه النقد الأدبي من عالم البصريات والفنون التشكيليّة، وظيفته توضيح الرؤية للعمل الفنّي وتحديد الزاوية التي انبثقت عنها. فعندما ننظر إلى لوحة مرسومة أو هيكل منحوت تثبت أمامنا الزاوية التي رُسمت منها اللوحة أو التي نُحت منها الهيكل، وأراد منّا صاحب العمل أن نشاركه رؤيته، كذلك النص الروائي الذي يكتب من منظور معيّن أو منظورات متعدّدة.

وكلّما اقترب المنظور من الراوي/ السارد بدا لنا منظورًا ذاتيًّا، وإذا ابتعد عن منظوره واقترب من منظور الشخصيّة المسؤولة عن الحدث، كان المنظور موضوعيًّا بالنسبة للقارئ؛ إذ إنَ الكاتب لا يفرض وجهة نظره على القارئ بل هي الشخصيّة التي تفعل ذلك. لذا سيحاول البحث تتبّع خطوات "سيزا قاسم" في رصد المنظور على اختلاف أشكاله في ثلاثية نجيب محفوظ، ونقد التحليل الذي وسمَ دراستها "بناء الرواية". وترتسم خطّة العمل وفق محاور عدّة، وهي: الحديث عن مفهوم الأدب المقارن وانتقاله من طورٍ إلى آخر في الدرس الأدبي، ولمحة عن الرواية الواقعية ورواية تيار الوعي، بالإضافة إلى نظرة في مواضيع كتاب "بناء الرواية" للناقدة "سيزا قاسم" والإحاطة بمفهوم مصطلح المنظور الروائي، وإيضاح أبعاده التي كشفَتْ عنها في كتابها المذكور، والفرق بينه وبين مصطلح وجهة النظر.

وبعد ذلك، يأتي عرض أهمّ النتائج التي يسفر عنها البحث، وهو محاولة جادّة في قراءة نقد سيزا قاسم لثلاثية نجيب محفوظ وتحليله بهدف الكشف عن منهجيّتها في دراسة العمل الأدبي، ومدى تقيّدها بأسس ومقترحات رينيه ويلك في الدراسة المقارنة.

أولًا: مفهوم الأدب المقارن:

تستند دراسة الأدب إلى أمور عدّة تشكّلُ في جوهرها قراءةً نقديةً للنص الأدبي، سواء أكان شعرًا أم نثرًا، ملحمة أم رواية أو قصّة أو مسرحيّة. وهذه التصنيفات للأدب لم تأتِ عبثًا بل بُنيت على وضع خطوط عريضة تفصل كل جنس أدبي عن الآخر، وقد يظنّ المرء أنّ الحداثة أفرزت جنسًا أدبيًّا واحدًا بعد أن امّحت الحدود بين تلك التصنيفات، وانتقلت الأجناس الأدبية من طور إلى آخر، ونهلت بعض الأجناس من مشارب أجناس أخرى، حتى صار للنثر قصيدة، على سبيل المثال. علاوة على تناصّ النثر مع الشعر في أمور عدّة مثل الوزن، كما تجسّد ذلك في المقامة الأدبية التي تنتمي إلى مجال النثر لا الشعر، مع حفاظها على الوزن والجمل المقطعة تقطيعًا متساويًا. ومهما يكن من اختلاف وجهات النظر حول الأجناس الأدبيّة، وأيّها ينتمي إلى الشعر، وأيّها ينتمي إلى مجال الكتابة النثرية؛ فدراسة الأدب تعني قراءة النص وتفسيره وتحليله والحكم عليه، وبعدها تأتي مرحلة المقارنة. والمقارنة في الأساس أداة نقدية تُستعمَل عادة لبيان نقاط التشابه والاختلاف في الآراء بين أديبين أو ناقدين أو نصّين، وليس هذا ما يجعل الدراسة تنتمي إلى الأدب المقارن، «نعم إنّ مقارنة الآداب لا تعني عمل أدب مقارن» (بيشوا وغيره،2001/1967، 31) إذن، ما هو الأدب المقارن؟

أُحدِثَ ما يسمى بالأدب المقارن أو الدراسة المقارنة للأدب وهو ما يعنيه المصطلح "Comparative Literature"، الذي يوصف بأنّه «ليس موضوعًا، بل هو طريقة مميّزة في الدراسة الأدبية، ومنهج محدّد في تدبّر النصوص الأدبية لا يصلح لها غيره، وهو بهذا المعنى أقرب إلى النقد الأدبي منه إلى البحث الأدبي» (اصطيف، 2022، 8) وهذا يعني أنّ الناقد الأدبي يُعنى بالدرجة الأولى بالنص من حيث هو فنٌّ له خصائصه المميّزة له من غيره من الفنون، وبعد ذلك البحث عن صلة هذا النص بنصوص أخرى تنتمي إلى لغات أخرى. لهذا السبب يجب على الناقد _الذي يبتغي من دراسة الأدب إيجاد سماته ومميّزاته الفنيّة، أي ما جعله ينتمي إلى الأدب_ أن يتبنّى المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، ويحيد عن تبنّي نظرية المدرسة الفرنسية التي قيّدت

الأدب في حدود تأثيره وتأثّره بغيره من آداب قوميّات أخرى، لأنّ العودة بالنصّ المقارَن إلى الدراســـة التاريخية، متى كُتِب؟ وأين نُشر؟ وما الأعمال المعاصرة له آنذاك؟ أي من أين استقى مادته؟ لا تُجدي نفعًا في تطبيق آليّات النقد من تفسير للأدب وتحليل له، وعلى هذه الحال، تمسي دراسة الأدب بحسب المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن دراسة تاريخيّة تتصل بحياة الكاتب وحياة عمله أكثر مما تتصــل بفنيّة هذا العمل. فالتعريف الذي بنيت عليه المدرســة الفرنســية هو أنّ الأدب المقارن الحقيقي يحاول «أن يشمل أكبر عدد من الوقائع المختلفة الأصل، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة منها على حدة؛ فهو يوسّع أسس المعرفة كما يجد أسباب أكبر عدد ممكن من الوقائع» (فان تيجم، 1931، 20).

بيد أنّ انضــمام الأدب المقارن إلى العلوم التاريخية يبعده عن مجال الدراســة الأدبية الفنية للأدب، أي ينفي عنه صــفة النقد، لذلك سُــمِّيَ المهتمّ بالأدب المقارن آنذاك باحثًا وليس ناقدًا. هذه النقطة التي وقف عندها روّاد المدرســة الأمريكيّة، وقدّموا رؤية أوضــح وأشــمل للأدب المقارن، ولا سـيّما رينيه ويلك فكانت خطوته الأولى هي الدعوة إلى إبراز دور الناقد الأدبي في دراســة النصــوص، ومقارنتها بعضــها ببعضــها الآخر بحسب سماتها الفنيّة اللصيقة بها، والاستغناء عن حملها تاريخيًّا بحسب الحدود القوميّة والعرقيّة التي كانت تستهدف إبراز تفوّق أدب قومي على الآداب الأخرى، لأسبقيّته في الظهور ليس إلّا. وهذا ما دعاه إلى القول إنّ الأدب المقارن «هو الدراســة الأدبية المســتقلّة عن الحدود اللغوية والعنصــرية والسـياسـيّة. ولا يمكن حصــر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصــف والتشــخيص والتفسـير والرواية والتقويم عناصــر لا تقلّ أهميّة عن المقارنة فيه. كذلك لا تنحصــر المقارنة في الصــلات التاريخية الفعلية» (ويلك، 261/1963،1987–262) وهذا المفهوم اعتمدته سيزا قاسم في دراستها لثلاثية نجيب محفوظ وقد فسّرت ذلك بقولها: «نرى أنّ ويلك ينفي ضــرورة حصــر دراســة الأدب المقارن في نطاق أدبين لا غير، ثمّ أنّه يرى أنّ المقارنة قد تشــمل أعمالًا لا تربط بينها صــلات تاريخيّة مؤكّدة» (قاســم، 2004، 11) وهذا الرأي يقودنا إلى الاســتنتاج أنّ قاســم تؤيّد ويلك في عدم حصــر الدراسـة المقارنة بين أدبين فقط، لأنّ ذلك يحدّ من قدرتنا على دراسـة كل أدب دراسـة أدبية شـاملة لأسـلوبه وبنيته ومميزاته، علاوة على أنّ البحث عن صــلات تاريخيّة بين الآداب يُرهق الباحث، ويحرف مســاره النقدي الذي يجب أن يتمحور حول الكشــف عن فنيّة الأدب وبيان خصائصه.

وقد عبّر ويلك عن هذا الأمر بـــ التجارة الخارجيّة للآداب «ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيّق أن يفعل شيئًا أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج: ولن يكون قادرًا على دراسة أي عمل أدبي مفرد بكليّته لأنّه لا يمكن اختزال أي عمل كهذا إلى بؤرة تجتمع فيها المؤثّرات الخارجيّة، أو إلى مصدر إشعاع لتأثيرات تتجه نحو الأقطار الخارجيّة فقط» (ويلك، 1987/1963، 298).

وبما أنّ النقد التطبيقي يرتكز على تبنّي منهجٍ نقديٍّ واتجاهٍ واضـحٍ في الدراسـة، اختارت الناقدة المنهج البنيوي؛ إذ إنّها « تلقّت تكوينها الأدبي في قسم اللغة الفرنسّية بجامعة القاهرة في عزّ توهّج البنيويّة الفرنسّية وأعلامها الذين أسـهموا في إبدال نقدي ومعرفي جديدين» (يوسف، 2024، 3). واعتمدت على المقارنة في إثارة مسألة التعالق النصّي بين الثلاثية وروايات أوروبيّة عدّة لا تنتمي إلى بلد واحدة أو قوميّة واحدة ولا لغة واحدة، دون إخضاعها لمسألة التأثّر والتأثير، وسيأتي تفصيل ذلك في هذا البحث لاحقًا.

ومهما يكن من أمر الاختلافات بين المدرســتين الفرنســية والأمريكية في تعريف الأدب المقارن، وكيفيّة التطبيق على الآداب المختلفة، وما لحق بذلك من تطبيقات الثقافات التي استندت إلى منهج إحدى المدرستين؛ تبقى الدراسة المقارنة للأدب جوهرَ عمل الناقد الذي يسعى بعمله إلى إثبات استمرارية حياة الأدب وعدم توقّفها عند حد معيّن، أو نضـوبها، بل إنّ عملَ الناقد الأدبي _ولم أقل الباحث الأدبي_ يتمحور حول الأدب قديمه وحديثه، والاختلافات التي تحكمه عند الانتقال من بلد إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، وما يطرأ عليه من تغيير.

ثانيًا: الرواية الواقعية ورواية تيار الوعي:

تعدّ الرواية ابنة الحداثة التي عبّرت عمّا عبّر عنه الشعر من قبل ظهورها، ولكن بأسلوب مختلف. ونظرًا لـــ «ازدهار الرواية وتعدّد أنواعها واتّساع أغراضها واختلاف أساليبها وتدرّج مستوياتها وتنوّع مصادرها وسرعة تطوّرها ورحابة مجالها وتمرّدها على القوالب واستيعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كل الآداب المعاصرة، كل ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آنٍ واحد أمرًا صعبًا» (زيتوني،2002، ص98،99) ويردّ النقاد نشأة الرواية إلى روح العصر الذي نشأت فيه، إذ أصبح المجتمع بحاجة إلى فنٍّ كتابيّ يتحدّث عن همومه ومشـــاكله من دون تنميق وزخرفة للألفاظ، ومن هنا جاءت فكرة "الرواية الواقعية" التي «تتميّز بالقصـــص الواقعي الذي تكون موضـــوعاته قد أُشـــتقّت من حوادث ذُكرَت فعلًا في الصـــحف اليوميّة، أو تكون مبنيّة على وثائق تاريخيّة دقيقة تصوِّر أشخاصًا عاديين في حياتهم اليوميّة تصويرًا تتلاشى فيه الأهواء الشخصيّة للكاتب» (وهبة، 1974، 467) فالرواية الواقعية تدلّ على وقائع معيّنة في حياة شخص أو شخوص أو مجتمع أو أمّة بأكملها؛ إذ إنّ همّ كاتبها هو «تقديم جوانب الحياة المختلفة بأسلوب بعيد عن الأسلوب "الشعري المثالي"» (همفري، 2000/1954، 6) فالكتّاب الواقعيون _إن صحّت نسبة الروائي استنادًا إلى نوع الرواية التي يكتبها_ لم يكن هدفهم «استعراض مدى قدرتهم على التعبير، وتقليب الكلام على وجوهه، واللعب بالألفاظ، وإنما كان إصابة الهدف بالتعبير عن المحتوى من أخصر الطرق وأبسط الأساليب»[7] (همفري، 2000/1954، 8) علاوة على أنّ الرواية الواقعية اهتمت بذكر تفاصـــيل الوقائع والشـــخصـــيات والأزمنة والأمكنة، وكأنّها نســـخة من الواقع المعيش، فكانت الرواية في طورها الأوّل واقعية مستمدّة من الواقع، محاولة الابتعاد عمّا يزيّنه ويجمّله. فـــ «الواقعية الواعية هي التي تنظر إلى الإنسان، لا على أنّه صورة تُرسم للمتعة والتسلية، بل باعتباره كائنًا اجتماعيًّا متطوّرًا، وأنّ تطوّره يكون بتحسين واقعه، وتهيئة الفرص لكي يستكمل سعادته في الحياة. فالواقعية تصوّر الواقع لتطويره وترقيته، لا لإخراج صورة تُعجب وتُبهر»[8] (خضر، 1967، 12–13) لكنّ هذا لا يلغي ضرورة تمتّع الكاتب الواقعي بحسٍّ لغويٍّ فنّيٍّ في كتابته للحدث وبنائه للشخصيات؛ لأنّ الرواية فنٌّ، ولا بدّ أن تكون لها مسحة فنّية في أسلوبها.

أمّا رواية "تيار الوعي" فهذا النوع من الروايات «يُركِّز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيّات»[8] (همفري، 2000/1954، 27) ومصطلح "تيّار الوعي" «عبارة أطلقها عالم النفس وليم جيمس W. James ليعبّر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، واعتمدها نقّاد الأدب من بعده لوصف نمطٍ من السرد الحديث يعتمد هذا الشكل الانسيابي»[9] (زيتوني، 2002، 66) فرواية "تيّار الوعي" تكشف عمّا يدور في نفس المتكلم قبل أن ينطقه أو ربّما ينطق بغيره أو قد يلتزم الصمت، فلا يخرج ما دار في خلده إلى محور النطق والإسماع. بيد أنّ قارئ الرواية هنا يصبح على علم ومعرفة بما يدور في خلد الشخصية، بينما الشخصيات الأخرى في الرواية ذاتها لا علم لديها بذلك.

إذن الرواية الواقعية تتضح فيها الشخصية بالأحداث الواقعة، وما تؤدّيه من تصرّفات سواء أَأثّرت تأثيرًا مباشرًا أم غير مباشر في الوقائع. أمّا رواية تيار الوعي فتتضـــح شـــخصـــيّاتها بما يدور في نفس كلّ منها، أي ما ينطقه اللاوعي قبل الحدث. وبما يخصّ التقنيّات الخاصّـــة برواية تيّار الوعي، فـــــ «الحقّ أنّه لا يوجد تكنيك خاصّ لتيّار الوعي، وإنما يوجد بدلًا من ذلك عدّة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم "تيّار الوعي"»[10] (همفري، 2000/1954، 27) فالتقنيّة دائمًا تتبع للراوي أو للشـخصـيّة وبنائها الاجتماعي والثقافي، ولا تُحَدُّ باتجاه واحد أو معيّن، لذا جاءت الطرق التي تؤدي فيها رواية تيار الوعي غايتها مختلفة ومتشـــابكة. ولا بدّ من الالتفات إلى أنّ مصـــطلح تيار الوعي «ليس مرادفًا "للمونولوج الداخلي"»[11] (همفري، 2000/1954، 30) لأنّ المونولوج

الداخلي يعني الحوار الذي تجريه النفس، ويكون الحوار بين طرفين متّحدين بشخص واحد وهو المتكلم نفسه، وهو خطابٌ حسّي «لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائيّة، وجمله مباشرة» (زيتوني، 2002، 163) ويعبّر عن الحال التي تبدو عليها الشخصيّة في حوارها مع نفسها، بينما «مجال الحياة الذي يهتمّ به أدب "تيّار الوعي" هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتّصلين بالماهية والكيفيّة. وتشتمل "الماهية" على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيّلات، والمفاهيم، وألوان الحدس، كما تشتمل "الكيفيّة" على ألوان الرمز، والمشاعر، وعمليات التداعي»[12] (همفري، 2000/1954، 33) أي إنّ "تيّار الوعي" يضمّ المونولوج الداخلي ولا يقتصر عليه، لأنّ ثمّة إضافات على الحوار الداخلي للنفس من تجارب وذكريات وتخيّلات مشحونة بمشاعر مختلفة. ومهمة الروائيين هي «توسيع الفن القصصي بتصوير الحالات الداخلية لشخصيّاتهم» (همفري، 2000/1954، 34) ولا يُفهم من هذا الكلام أنّ مهمّة الروائي في "تيار الوعي" هي الدراسة النفسيّة للشخصيّات، إذ إنّها «ليست تحليلًا نفسيًّا، فالحياة النفسيّة التلقائيّة هي التي تقدّم فيها. والإنجاز الذي تحقّقه هو أنّها تتبع نمو ألوان الحياة النفسيّة، أمّا طريقتها فهي أن تقدّم كلُّ شخصيّة ملاحظات حرّة عن الشخصيّات الأخرى، كما تقدّم بالقدر نفسه ملاحظات عن تركيبها النفسي الخاصّ» (همفري، 2000/1954، 45).

وما يهمّنا من هذه اللمحة السريعة عن الفرق بين الرواية الواقعية ورواية تيار الوعي، هو أنّ المونولوج الداخلي يظهر لا محالة في الأولى وفي الثانية، أمّا احتواؤه فهو من نصيب "تيار الوعي" لأنّها لا تتركه عفو الخاطر كما يمرّ في الرواية الواقعية، بل تشذّبه وتهذّبه وتضيف إليه مكونات عقلية وروحيّة معًا. والغرض من استعراض ما سبق هو إيضاح الحكم على ثلاثية نجيب محفوظ من وجهة نظر سيزا قاسم وتفصيله وبيان الأسباب التي دعتها إلى مقارنة الثلاثية بروايات أوروبيّة تختلف في مشاربها وخصائصها، وهذا الإيضاح سيأتي بعد تحليل عملها في هذا البحث.

ثالثًا: سيزا قاسم في دراستها "بناء الرواية":

ليس من السهل أن يُكتب مقالٌ عن ناقدة عربيّة عَرفت الثقافة الغربية كمعرفتها للثقافة العربية، وتبحّرت في كلتيهما؛ إذ تناولت الناقدة "سيزا قاسم" النصوص الأدبية بعين مقارِنة تبحث عن التشابه والاختلاف فيما بينها على اختلاف بيئاتها. فهي ممّن دعوا إلى قراءة النص الأدبي بحسب علاقته بنصوص أخرى؛ لأنّها ترى الأدبَ كلًّا متكاملًا لا يجوز تجزئته أو الاجتزاء منه، إنّما كلّ نصّ يكمِّل الآخر بصورة ما. وعلاقته هذه قريبة جدًّا من مفهوم التعالق النصي بين النصوص، بمعنى أنّ كلَّ نصٍّ متمّمٌ للآخر بطرق عدّة، ولا يشترط في ذلك استقاء مادّته منه والتأثّر فيه، بل التقاء نصّين أو أكثر في خصائص معيّنة، وفي الوقت نفسه افتراقهما أو افتراقها في خصائص أخرى.

بعيدًا عن سيرتها الذاتية، ومكان مولدها وتاريخه، لديها من الأعمال النقدية ما يوضّح نشأتها الثقافية، وهل هناك خيرٌ من عمل الناقد ليعبّر عنه ويحكي بلسانه؟ ونحن هنا بصدد الحديث عن أكثر الكتب شهرة على نطاق العالَمَين الغربي والشرقي، وهو "بناء الرواية_ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ".

تبدأ الناقدة كتابها المذكور بمدخل في الحديث عن الدراسة المقارنة للأدب، فتحدّدها باتجاهين:

«الأوّل: هو دراسة كيفيّة قيام العلاقات بين أدبين أو أكثر، وهو ما يسمّيه كاريه "علاقات بالوقائع".

أمّا الثاني: فهو دراسة أوجه الشبه بين أدبين أو أكثر أو بمعنى أوضح بين عملين ينتميان إلى أدبين قوميين أو أكثر.» (قاسم، 2004، 9) ودراسة أوجه الشبه بين أدبين لا تعني أنّ أحدهما قد تأثّر بالآخر، لأن التأثير مرهون بأمور عدّة، مثل: انتقال نص أدبي من لغة إلى أخرى بوساطة الترجمة، فعلى سبيل المثال: ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية «أسهمت في دخول الكتاب إلى

المركز من دائرة الأدب العالمي» (اصـطيف، 2020، 3) وصـار من المسـلّمات تأثّر الغربيين بما تُرجم ودخل لغتهم. أو انتقال الكاتب من بلاد إلى أخرى ومعرفته بثقافتها، ووجود صلة تاريخيّة بين المؤثِّر والمتأثِّر، أي إثبات أمر الأسبقية واطّلاع المتأثِّر على الأدب الذي تأثَّر به، وهذا ما دعاه كاريه بـــ علاقات بالوقائع، وهو أمرٌ يحدّ من توجّه الناقد نحو السمات الفنيّة للنص، ويجعله منهكًا في البحث عن الصلة التاريخيّة مع النصوص الأخرى، وغالبًا ما يجانب الصواب.

وقد ناقشت قاسم مفاهيم المدرستين الفرنسية والأمريكية للأدب المقارن، واعتراضات رينيه ويلك على المدرسة الفرنسيّة، وهذا ما أسهم بتعديل تلك المفاهيم ودراسة الآداب بعيدًا عن الصلات التاريخيّة فيما بينها. ووضّحت قاسم أنّ الدراسات التاريخية المقارنة كثيرة مقارنة بالدراسات النقدية التطبيقيّة المقارنة.

ورأت أنّ الأدب المقارن، شأنه شأن الدراسات الأدبية، ينقسم إلى: التاريخ الأدبي المقارن، والتراجم الأدبية، والنقد التطبيقي المقارن (وهذا القسم الأخير الذي صرّحت باعتماده في دراستها) وهو «دراسة خصائص مدرسة أدبية (أو أكثر) في عمل (أو عدّة أعمال). دراسة أثر النظريات النقديّة في الأعمال الأدبية. دراسة الأشكال والقوالب المشتركة بين عملين (أو أكثر)» (قاسم، 2004، 17)

ووضّحت أنّ ثلاثية "نجيب محفوظ التي ستدرسها قد تطرّق لها معظم النقاد، ووجدوا الأعمال الغربية التي التقى معها عمل "محفوظ"، بيد أنها رأت أنهم لم يتبحّروا في عمق التطبيق النقدي، بل أوجدوا النقاط السطحية التي تلاقت الثلاثية فيها مع «المدرسة الواقعية الفرنسية متمثّلة في بلزاك وفلوبير، المدرسة الطبيعية متمثّلة في زولا، مدرسة الروائيين الإنجليز الإدواردييين مثل جلزورذي وبنيت» (قاسم، 2004، 26).

إنّ اختيار المدارس التي التقت معها ثلاثية محفوظ لم يكن من استنتاجها، بل سبقها إليه نقاد حاولوا إيجاد نقاط مشتركة بين ثلاثية محفوظ وروايات هؤلاء الكتّاب الغربيين. فمن أمر التقاء ثلاثيّته مع المدرسة الطبيعيّة التي كان زولا رائدًا لها، يبدو «أنه بحلول الوقت الذي وصل فيه إلى "الثلاثية"، صاغ المؤلف (أي محفوظ) نوعًا خاصًا من المذهب الطبيعي ليناسب مخططه الخاص للأشياء. الوراثة في هذه الرواية ليست مجرد عامل علمي يحدد مسبقًا مصير الشخصية، كما هو الحال في الرواية الطبيعية. يُنظر إلى الوراثة هنا أيضًا على أنها وسيلة لإدامة الفرد، إن لم يكن شخصيًا فعلى الأقل في شخصيته» (El-enany، 1993، 79)[1] فمن مبادئ الرواية الطبيعيّة _كما مثّلها زولا وأقرانه_ أنّ الشرّ كامنٌ في طبع الإنسان وتكوينه البيولوجي؛ إذ يُردّ واقع الإنسان وواقع الحياة «إلى طبيعتهما العميقة، إلى الكائن العضوي وغرائزه وحاجاته، وتوفّر جهدها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة» (مندور، د.ت، 107) أي إنّ محفوظ استقى من الواقعية الطبيعيّة مسألة الوراثة، ولكنّه _بحسب رأي العناني_ لم يتركها على حالها بوصفها أمرًا محتومًا على الأشخاص ليَرِثُوا عن آبائهم الطباع والعادات، بقدر ما جعلها مسألة تتعلّق باستمرار النسب بصورةٍ جديدة للأحفاد تُخالف الصورة التي كان عليها الأجداد. فالإنسان بتطوّر مستمرّ، بيد أنّه يرث الحاجات والغرائز وما بُني على الفطرة، إلّا أنّه يتعداها إلى اكتساب حياة جديدة لا شكّ في اختلافها عن حياة مَن سبقه.

لم تكتفِ قاسم بالكتّاب الذين ذكرهم النقاد من قبلها، وأضافت إليهم "مارسيل بروست" في روايته "البحث عن الزمن الضائع"، و"مسز داللوي" لـ "فرجينيا وولف"، و"عوليس" لـ "جيمس جويس" بوصفها روايات ممثّلة لـ "تيّار الوعي". وإذا ما تساءل المرء: ما

[1] النص الأصلي

that by the time he reached The Trilogy, the auther had forged a special brand of naturalism to suit his own scheme of things. Heredity in this novel is not merely a scientific factor that predetermines the fate of character, as would be the case in a naturalistic novel proper. Heredity here is also seen as a means of perpetuating the individual, if not in person then at least in character.

الجديد الذي جاءت به سـيزا قاسـم عند تناولها لثلاثية نجيب محفوظ مقارنة بالمدارس التي ذُكِرَت آنفًا؟ وجد أنّها أدرجت دراسـتها تحت بند الدرس المقارن التطبيقي، وهذا كفيل بإحداث الجدّة؛ إذ إنّ النقد التطبيقي يختلف عن التنظير على الرغم من اتكائه عليه. أكّدت الناقدة جدّة دراسـتها ومقارنة ثلاثية محفوظ بالروايات الأوروبية للكشـف عن بنيتها ونسـيجها وبنائها الفنّي، فكتبت: «لم نُعْنَ في أي موضـع بإطلاق الأحكام التقييمية، فهذا البحث في جوهره دراسـة وصـفية للبنية. والمقارنة لا تعني في الحقيقة المفاضـلة. فالذي نرمي إليه هو فهم أعمق لأدبنا المعاصـر بدراسته في ضـوء التقاليد التي نما في ظلّها، ومحاولة إرسـاء قواعد علمية لدراسـة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص الروائي نفسه» (قاسم، 2004، 32) فالدرس المقارن يجب أن يقترن بأحد المناهج النقدية، ليأتي الحكم على النص الأدبي دقيقًا بالاستناد إلى المنهج المتّبع في الدراسة.

لذا اتّبعت قاسم المنهج البنيوي؛ «إذ لاحقت في كتابها "بناء الرواية" التقنيّات التي استخدمها نجيب محفوظ في كتابة الثلاثية، وقارنتها بتقنيات الرواية الغربيّة المشـابهة والمعروفة باسـم رواية الأجيال» (الحسـين، 2024، 14) ودرسـت بنية الثلاثية بحسـب مفاهيم جيرار جينيت في دراسـة السّـرد، ولا سـيّما في بنية الزمن الروائي، وأكّدت ذلك بقولها: «وقد اعتمدنا في دراسـتنا هذه في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسـي جيرار جينيت Gerard Genette، حيث إن جينيت رغم انتمائه إلى مدرسـة النقد البنائي الفرنسـية وتأكيده على ضرورة الالتزام بهذا المنهج يعترف بضرورة أخذ المناهج الأخرى في الاعتبار مثل المنهج التفسيري والمنهج التاريخي» (قاسم، 2004، 21) ولعلّ سبب اختيارها لمفاهيم جينيت في تحليل السرد، هو استمرارية السعي وراء المناهج الأخرى التي تفيد الناقد، وتعزّز من قوّة أدواته النقدية؛ إذ إنّ سـعيها وراء دراسـة بُنى الروايات الأوروبيّة وأسـاليبها، يسـتهدف إبراز أهميّة روائي عربي قدّم أقصـى ما لديه من إمكانات لينال جائزة نوبل للآداب، وكان بحسب رأيها جديرًا بها، وهو أوّل أديب عربي ينال هذه الجائزة.

و«لم يقف محفوظ عند شـكل واحد: كتب الرواية التاريخية والواقعية والواقعية النقدية والرمزية والملحميّة والقصـة القصـيرة والقصـة التجريدية والحواريات الذهنية. وبقي يتطلّع بدأب نحو شـيء لم يكتمل» (موعد، 2023، 10) وهذا ما جعل أعماله تحظى بالترجمة إلى لغات عدّة، وقد أعلن مارك لينز رئيس قسـم النشـر بالجامعة الامريكية في القاهرة عن نشـر « حوالي 400 طبعة من أعمال الكاتب الكبير في 30 لغة منها 100 طبعة أو أكثر باللغة الإنكليزية وصـلت مبيعاتها الى مليون نسـخة... هناك ما يزيد على 50 طبعة باللغة الإسبانية واكثر من 30 طبعة باللغة الألمانية والفرنسية وحوالي 150 طبعة في 24 لغة أخرى منها الإيطالية واليونانية والهولندية والسويدية والفنلندية وغيرها» (البيان، https://www.albayan.ae/culture/2002-02-02-1.1293322).

وفي عام 2015 نالت ترجمة الثلاثية إلى اليابانية جائزة الشـيخ زايد للكتاب، وقد ترجمها «البروفيسـور هارو هاناوا (Haruo Hanawa) من اليابان، والثلاثية من منشـورات كوكوشـو كانوكاي. وتشـكل ترجمة ثلاثية نجيب محفوظ إلى اللغة اليابانية التي أنجزها الباحث إنجازًا معرفيًا يتجاوز مسـألة البعد اللغوي، لتكون بمثابة حوار حضـاري بين الثقافتين العربية واليابانية؛ نظرًا لما تنطوي عليه الترجمة من أبعاد تتعلق بالتاريخ الاجتماعي الخاص بمصر وثقافتها، وما شهدته من تحولات مجتمعية من عشرينيات إلى خمسـينيات القرن الماضـي» (محمد، https://www.elwatannews.com/news/details/717574) وهذه الترجمات المتعدّدة لأعمال محفوظ أسـهمت بانتقال الأدب العربي من حيّزه الثقافي العربي المحصـور في نطاق الوطن العربي إلى العالم الغربي متنوّع اللغات. فالترجمة هي «إعادة كتابة Rewriting لما يفهمه المترجم من النص الذي ينهض بترجمته، وإعادة الكتابة هذه تسـتهدف في العادة جمهورًا محدّدًا تسـعى إلى استرضـائه بتقديم نصّ لا يغرّبه ولا يصـرفه عن متابعته، وهذا يعني ضـمنًا القيام بتدجين هذا النص لتوطينه في الثقافة الهدف» (اصطيف، 2018، 19).

وبالعودة إلى قاسم، فقد احتلّ المكان الروائي بوصفه عنصرًا له وجود راسخ وأهميّة كبيرة في ثلاثية محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) موقعًا مهمًّا في دراستها لبنى الثلاثية والارتباط بين الزمان والمكان فيها، ولا سيّما عنصر الوصف وطبيعته، ووظيفته، وعلاقته مع السرد. وبُنيت المقارنة بين الثلاثية والروايات الغربيّة هنا على دراسة الأمكنة في كل رواية على حدة، ومن ثمّ عرض الفروقات بين كلّ منها، من دون إخضاع إحداها إلى التأثّر بالأخرى، بل بيّنت قاسم في مواضع عدّة أنّ لكلّ رواية خصوصيّتها، وإن انتمت إلى المدرسة الأدبيّة نفسها.

أمّا المنظور الروائي _وهو موضوع هذا البحث_ فقد استعانت قاسم بتقسيم بوريس أوسبنسكي، وسيأتي تفصيل هذا الأمر في الفقرة القادمة.

رابعًا: المنظور الروائي ووجهة النظر في الدراسة المقارنة:

صرّحت الناقدة في دراستها لثلاثية محفوظ في فصل المنظور الروائي باتّكائها على كتاب الناقد الروسي بوريس أوسبنسكي (Boris Uspensky) "شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي"؛ إذ «يقسم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الأيديولوجي والمستوى النفسي، ومستوى الزمان والمكان والمستوى التعبيري» (قاسم، 2004، 188) ولم تعتمد على مفهوم جينيت له كما اعتمدت عليه في دراسة الزمان، وفضّلت أن تلجأ إلى دراسة أحدث وهي دراسة أوسبنسكي في كتابه المذكور الذي صدر باللغة الروسية عام 1970م، وترجم إلى الإنكليزية عام1983م بعنوان "A Poetics of Composition, University of California Press, 1983"، وترجم إلى العربية عام 1999م. «واعتمدنا في ترجمته إلى العربية على الطبعة الصادرة عن مطبعة جامعة كاليفورنيا، عام 1983، بترجمة فالنتينا زافاين وسوزان وتغ (أوسبنسكي، 1070/ 1983/ 1999، 7،2).

وتجدر الإشارة إلى أنّ أوسبنسكي في كتابه المذكور استعمل مصطلح وجهة النظر وأجرى التقسيمات التي اتّبعتها قاسم في كتابها بناء الرواية في دراستها للمنظور، فهل يعدّ المصطلحان مصطلحًا واحدًا؟

«يشكّل المنظور والمسافة الوسيلتين الرئيستين لضبط المعلومة السردية، أي لتحديد صيغة السرد. يرتبط المنظور الروائي باختيار الصيغة» (زيتوني، 2002، 160) والصيغة بهذا التعريف شكّلت محور دراسة جينيت في كتابه "خطاب الحكاية"؛ إذ يرى جينيت أنّ الصيغة بطرفيها المسافة والمنظور «مثلما أنّ الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقّف، تدقيقًا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعًا، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرًا أو قليلًا» (جينيت، 1997/ 1972، 178) والصيغة بمفهوم جينيت نفسها وجهة النظر عند أوسبنسكي؛ إذ «كثيرًا ما نُقارن وجهة النظر بعين آلة التصوير (أو الكاميرا)» (أوسبنسكي، 1070/ 1983/ 1999، 3) ويقصد هنا أنّ آلة التصوير مثل حدقة العين تنظر إلى الشيء بحسب بعدها أو قربها عنه، أي المسافة الفاصلة بينهما، وبحسب الزاوية التي تلتقطه منها، أي المنظور، وهذا ما قادنا إلى الاستنتاج أنّ وجهة النظر بمفهوم أوسبنسكي نفسها الصيغة بمفهوم جينيت.

فالصيغة بما تعنيه طريقة السرد و «ضبط المعلومة السرديّة، أي التحكّم بأشكالها ودرجاتها» (زيتوني، 2002، 118)، ترتبط بما يودّ الراوي /السارد/ الشخصيّة إخبارنا به بطرق عدّة وصيغ متعدّدة، تبيّن لنا الشخصيّة من الداخل والخارج، وغالبًا ما يعتمد الحدث الروائي على ذلك. وكذلك وجهات النظر المتعدّدة التي تُظهر الحدث في السرد، كلّ منها تبيّن جانبًا من الشخصيّة.

«ويرى غريماس Greimas أنّ مصطلح المنظور يقوم على العلاقة بين الراوي والمرويّ له، خلافًا لمصطلح وجهة النظر الذي يفترض وجود ناظر. فتحديد المنظور هو عمليّة اختيار يجريها الراوي في ترتيب البرنامج السردي» (زيتوني، 2002، 161) أي إنّ منظور إحدى الشخصيات يحدّد تسلسل الأحداث، وقد يكون شخص واحد مسؤولًا عن هذه الأحداث، فيُظهر للقارئ أفعال هذا الشخص ومشاعره وأفكاره، دون الالتفات إلى منظور شخص آخر يتّصل بصورة أو بأخرى بالأحداث نفسها.

فمصطلح المنظور perspective «مستمدّ من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم إذ يتوقّف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه. ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات في هذا المقام استخدامًا نقديًّا» (قاسم، 2004، 181) ويتحدّد بمجموعة الطرق والقواعد التي يرى الناظر بها شيئًا ما، فالنظر هو أساس الحكم. وهذا المفهوم الذي توضّحه قاسم هو نفسه مفهوم وجهة النظر بحسب غريماس الذي يفترض وجود ناظر.

إذن استمدّ الناقد الأدبي مفهومًا بصريًّا من مؤسّس علم البصريات "الحسن بن الهيثم"، فطبّقه على الأدب، ليسقطه على وجهة نظر السارد/ الراوي أو الشخصيّة الروائية، فـ «إنّ ما نسمّيه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورًا سرديًّا _أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار "وجهة نظر"مقيّدة (أو عدم اختيارها)_، هذه المسألة غالبًا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهمّ التقنية السردية، أكثرها خضوعًا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر» (جينيت، 1997/1972، 197_180) ولا شكّ في أنّ الاهتمام بالمنظور السردي، قد أدّى إلى ظهور أشكال جديدة من السرد، وسمّيت بأسماء تناسب الجهة الساردة، ولا سيّما رواية تيار الوعي ورواية وجهة النظر. فالمنظور Perspective إذن _كما اتّضح لي_ متضمَّن في وجهة النظر View of Point وهو الحامل الأساسي لها، إذ يرى أوسبنسكي أنّ الأخيرة ترتبط «ارتباطًا مباشرًا بالمنظور» (أوسبنسكي، 1999/1983/1970، 11) وهذا إن رجع إلى شيء، فهو يرجع إلى النقطة التي يركّز عليها الروائي في عمله، وإلى أهميّة منظور الراوي أو الشخصيّة التي تقدّم الحدث من وجهة نظرها، فإليه تعود الشخصيّة الروائية في سرد تخيّلاتها، وما تفكّر فيه في رواية "تيار الوعي"، وكذلك في ذكر الرواي/ السارد تفاصيل توضّح موقفه من الحدث أو الشخصيّات التي تؤدي هذا الحدث في رواية "وجهة النظر"؛ إذ إنّ رواية وجهة النظر قائمة على منظور محدّد في سرد الأحداث، وقد يكون تابعًا لأحد الشخصيّات أو الراوي الذي يتولّى عمليّة القصّ، وهي غالبًا ما تعبّر عن وجهة نظر المؤلّف المتخفّي وراء الشخصيّة الروائية.

مستويات المنظور في الدراسة:

1- بدأت قاسم بالمستوى الأيديولوجي وذهبت مع رأي أوسبنسكي في ارتباط هذا المستوى بتعدد الأصوات (البوليفونية)، ووضّحت أنّ «قراءة الثلاثية تُظهر بلا شكّ عملًا متعدّد الأصوات. وأوضح السمات التي تظهر هذا التعدّد هو امتناع الراوي عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الأيديولوجي، تلك الأحكام التي تشبه الحِكَم وجوامع الحِكَم، ويمكنها أن تقف مستقلّة عن النص –إذا انسلخت عنه– محتفظة بدلالة مطلقة. وتختلف الثلاثية في ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية» (قاسم، 2004، 192) ففيها تظهر آراء عديدة لصيقة بأصحابها، تأتي كلٌّ منها من منظور إحدى الشخصيّات، ولا دور للراوي في إطلاقها، فلا يُمكن أن تنسلخ عن النص الكلّي للرواية دون أن يؤثّر ذلك في مجريات الأحداث. على نقيض ذلك تأتي رواية بلزاك "أوجيني غراندیه" ورواية جلزورذي "الفورسايت ساجا"«وهذان المثلان يدلان بوضوح على تقاليد الرواية الواقعية دلالة صادقة. غير أنّ الثلاثية خلت من مثل هذه المقاطع المنفصلة على لسان الراوي التي تمثّل منظورًا أيديولوجيًّا أكبر من الشخصيّات ويأتي من خارجها _وقد يكون ذلك أحد الأسباب التي تضفي على الثلاثية عصريّتها وجدّتها_ فلم يلجأ محفوظ إلى هذا الأسلوب سوى في مقطع واحد» (قاسم، 2004، 193) فالمنظور الأيديولوجي في ثلاثية محفوظ ملازم للشخصيّة وغير متعالٍ عليها، فلا يبدو الراوي ذلك الشخص العالم بكل شيء، فيفرض وجهة نظره على الشخصيّة وأقوالها وردود أفعالها، بل يبدو خارج حدودها، فهي التي تحدّد المنظور. وهنا وجدت الناقدة أنّ ثلاثية محفوظ وإن انتمت إلى الرواية الواقعيّة في التصنيف، إلّا أنّها اختلفت عن أوجيني غراندیه والفورسايت ساجا في تقاليدها.

وتبيّن قاسم أنّ التعاطف في الثلاثية كان سمة بارزة ولكنّه في الوقت نفسه «لم يُخرج محفوظ عن البوليفونية في معالجة المنظور الأيديولوجي العام في الرواية على مدى أجزائها الثلاثة. (وهذا الأمر) يتفق مع منظور الرواية الحديثة (وطبيعة العصر) ويختلف في طبيعته عن منطلق الصوت الواحد المنفرد الذي ميّز الرواية الكلاسية والرواية الواقعية» (قاسم، 2004، 197–198) وما زالت الناقدة توضّح السمات البارزة في الثلاثية الروائية التي شقّت لنفسها طريقًا مخالفًا لقواعد الرواية الواقعية، وموافقًا للرواية الحديثة المُشبعة بروح العصر ومستلزماته، ولا سيّما ميزة تعدّد الأصوات.

2- أما على مستوى المنظور النفسي في الثلاثية، فقد جعلت قاسم عملها في جداول تبيّن مدى لجوء محفوظ إلى الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية، وتداخل هذه الرؤى مع المونولوج الداخلي لشخصيّة من الشخصيّات، ووجدت أنّه استعمل المنظور الذاتي والموضوعي على التوالي، «ويمكننا التشبيه بالسينما في محاولة لتوضيح الأسلوبين: فالمنظور الذاتي يمثّل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيّات، ...، أمّا المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيّات قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلّي وتظهر لنا "بانوراما" عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق ...» (قاسم، 2004، 212) أي تحديد مجال الرؤية للقارئ بوساطة رؤية الشخصيّة إذا كان المنظور ذاتيًا، أو خارج رؤية الشخصيّات إذا كان المنظور موضوعيًا.

وتقارن مشهد "زفاف مدام بوفاري" عند فلوبير بمشهد الزفاف عند محفوظ الذي يقع في ستّ وعشرين صفحة، فتقول: «إنّ طبيعة الحدث وهو حفل زفاف يجمع عددًا كبيرًا من الشخصيّات وقد يتطلّب المشهد الكلّي البانورامي كما فعل فلوبير ولكن محفوظ يعالج المنظور معالجة خاصّة تتّضح من تحليل بنية الفصل» (قاسم، 2004، 214) وكأنّ شاهدًا خارجيًّا كان يصف حفل زفاف مدام بوفاري، ويصف الحضور والمكان، ويفتح الكاميرا أمام القارئ لتتضح بانوراما الحدث. أمّا حفل زفاف ابنة السيّد عند محفوظ، فقد بدا من منظور خارجي في البداية، ثمّ انتقل إلى الشخصيّات، ولكلّ شخصيّة منظورها، فبدا الحدث من جهات عدّة، وكلّ جهة كانت حرّة في نقل منظورها الخاصّ بها.

ما دعا قاسم للحكم على الثلاثية بالقول: «إنّ البناء الذي يظهر من التحليل بناء واعٍ دقيق يضفي على الفصل وحدته العضوية. إنّ نجيب محفوظ في هذا المقام فنان حرفيّ وتتّضح حرفيّته بأوضح ما تتّضح في الانتقال من شخصيّة إلى شخصيّة في حركة انسيابية متقنة» (قاسم، 2004، 216) ومعنى هذا أنّ المنظور متحرّك بين الشخصيات، غير محتَكرٍ للراوي/ السارد، فتتّضح للقارئ المشاهد التي تظهر في الثلاثية بوساطة الشخصيّة التي يتبدّى منها المنظور الأساسي المكوّن للحدث ووجهة النظر، فيتسلّل هذا المنظور إلى القارئ، ليشعر القارئ معه أنّه مبتكِرٌ له وليس متلقّيًا فحسب، أي متوقّعًا حدوث ما حدث، «فإنّ الحركة الدائرية التي لمسناها في المنظور الأيديولوجي تتمثّل في المنظور النفسي أيضًا وتنعكس في بنيته كذلك» (قاسم، 2004، 218).

تسهم الناقدة في دراستها للثلاثيّة في تقديم صورة شاملة لقضايا الرواية الواقعية التي تخطّاها نجيب محفوظ إلى ما هو أحدث منها، «فالراوي يكاد ينصهر في الشخصيّة» (قاسم، 2004، 219) وهذا ما أحدث فارقًا كبيرًا في التحليل عند قاسم بين الثلاثية وغيرها من روايات أوروبيّة أُنتجت في القرن التاسع عشر.

3- وبعد دراسة الزمان والمكان في الثلاثية، تأتي الناقدة إلى دراسة المنظور على مستواهما ودورهما في بنائه، ويأتي هذا العمل بوصفه ربطًا للنتائج التي تشكّلت في دراسة العنصرين السابقين مع المنظور الروائي الذي أثمر بدوره عن نتائج، أي إنّ عمل الناقدة هنا سيكون تتويجًا للعناصر الثلاثة التي اختارتها في دراسة السرد عند محفوظ ومقارنته بالرواية الأوروبيّة.

رأت قاسم أنّ الحصر الزماني والمكاني يأتي «من تحديد المنظور ونتيجة له سواء أكانَ موضوعيًّا أم ذاتيًّا. ويساعد في التركيز على حضور الشخصيّة». (قاسم، 2004، 221) فالحدث الروائي يتحدّد بالزمان والمكان والشخصيّة، وبما أنّ السمة الغالبة في

الثلاثيّة _كما بيّنت قاسم_ هي حريّة الشخصيّة في بناء المنظور الخاصّ بها، من دون أن يفرض الراوي/ السارد عليها منظوره الأيديولوجي؛ فالشخصيّة هي المسؤولة عن تحديد المكان والزمان في بناء الحدث. وهذا يتّفق مع رأي أوسبنسكي القائل إنّ المنظور «منظومة لتمثيل مكان ثلاثيّ أو رباعيّ الأبعاد، بوساطة وسائل فنّيّة خاصّة بشكل فنّي معيّن. ونقطة الإحالة في منظومة المنظور الخطّي هو موقع الشخص الذي يقوم بالوصف». (أوسبنسكي، 1999/1983/1970، 69).

4- أمّا المنظور على المستوى التعبيري، وهو «الأسلوب الذي تعبّر الشخصيّة عن نفسها من خلاله» (قاسم، 2004، 222)، فقد بحثت الناقدة عن أساليب التعبير في الثلاثية، انطلاقًا ممّا يسمى بالتعبير المباشر الذي يطرح فكرة ما ممثّلة بالحوار بين الشخصيّات، ونقل قول الشخصيّة كما هو. والتعبير غير المباشر الممثَّل بالسرد عندما يُدخل الراوي كلام الشخصيّة في كلامه. والتعبير غير المباشر الحرّ الذي «يجمع بين خصائص الأسلوبين التقليديين ويعطي الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصيّة داخل كلام الراوي» (قاسم، 2004، 223) وبحسب قاسم هذا أسلوب حداثي في الكتابة، أي مُبتكر، لم يوجد من قبل في الرواية الواقعية وهذا ما ميّز الثلاثية، وبغض النظر عن أنّه أسلوب جديد أم اتُّبِعَ من قبل، فهو ما دعاه أوسبنسكي في كتابه بالخطاب شبه المباشر «أي إنّ وجهتي النظر في هذه الجملة مترابطتان –هنا– ومتداخلتان بقوّة» (أوسبنسكي، 1999/1983/1970، 47) حتّى يصعب التمييز بين وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصيّة، فيختبئ الراوي خلف الشخصيّة. أمّا تسمية الأسلوب غير المباشر الحرّ فقد أخذتها قاسم عن «اللغوي السويسري شارل بالي (Charles Bally)» (قاسم، 2004، 223) الذي ردّ أول استعمال لهذا الأسلوب إلى فلوبير، وفي هذا الموضع لا تفوّت قاسم فرصة المقارنة بين محفوظ وفلوبير وذلك لأنّه «لم يلجأ محفوظ إلى استخدام الأسلوب غير المباشر الحرّ لنقل كلام الشخصيات الخارجيّة كما فعل فلوبير فإنّ الكلام الخارجي في الثلاثية ينقل في أغلب الأحيان عن طريق الأسلوب المباشر واحتفظ محفوظ بالصيغة غير المباشرة الحرّة لمجرى الأفكار» (قاسم، 2004، 227) ورأيها هنا لم يكن غريبًا، وقد أكّدت في غير موضع على خصوصيّة الثلاثية واشتراكها مع رواية تيار الوعي _التي تعدّ متطوّرة في تقنيّاتها وأكثر حداثة من الرواية الواقعية_ في نقاط عدّة.

وتخلص الناقدة في تحليل المنظور على المستوى التعبيري إلى أنّ «نصّ الثلاثية يتميّز في المستوى التعبيري بالأساليب التي تقترب من الشخصيّة اقترابًا حميمًا يجعل منها وسائل تعبيرية مباشرة. وقد وصل نجيب محفوظ إلى درجة عُرِفت في النقد الأدبي بتيّار الوعي في مشهد فريد من الثلاثيّة وهو مشهد وفاة فهمي؛ إذْ يتداخل في هذا المشهد العالم الخارجي والعالم الداخلي ويتحطّم مستوى الكلام ويفقد منطقيّته ويسقط الشاب في نهاية المشهد» (قاسم، 2004، 229).

هذا الأمر الذي جعل قاسم تذهب إلى أنّ رواية تيّار الوعي التي سبق ووضّحنا أسسها وسماتها، قد شقّت طريقها إلى ثلاثيّة نجيب محفوظ، فأخرجتها عن تقليديتها وواقعيّتها بلمسة فنّية حديثة معاصرة، وهذا ما جعلها تتخطّى الزمن الذي كتبت فيه، والنمط الذي حكم روائيين معاصرين لـ محفوظ، ففيها «تتجلّى روح المؤرّخ الفنان في تركه الاتجاهات كافّة تعبّر عن نفسها» (موعد، 2023، 39) أي إنّ محفوظ قسّم ثلاثيّته إلى أجيال عدّة وترك لها حريّة التصرّف والتفكير إلى حدٍّ كبير، وفي الوقت نفسه حفظ تاريخ هذه الأجيال، وهذا ما ميّز الثلاثيّة من أعماله السابقة.

الخاتمة:

تندرج ثلاثية نجيب محفوظ في قائمة الرواية الواقعيّة، إلّا أنّها تعدّت سمات الواقعيّة في كثير من جوانبها التي اشتُقَّت من الرواية الحديثة مثل رواية تيّار الوعي بحسب وجهة نظر "سيزا قاسم". وقد يكون هذا ما دفعها إلى اختيار نصوص الثلاثيّة لدراستها دراسة بنيويّة، ومقارنتها بالروايات الأوروبية التي ظهرت قبلها أو التي تزامنت بالظهور معها، «وذلك لتطوير أدوات نظريّة تتجاوز فيها

الأفق المؤسسي والأكاديمي فى الجامعة المصريّة متخذةً مسافة نقديّة من نظام الدرس النقدي العربي التقليدي حول الرواية العربيّة» (يوسف، 2024، 3).

وأبرز النتائج التي توصّلت إليها قاسم هي خصوصيّة الثلاثية من بين الروايات العربية المعاصرة لها، وجاءت هذه الخصوصيّة من أسلوب محفوظ المتفرّد في الكتابة.

أمّا أبرز نتائج البحث النقدي في كتاب الناقدة "بناء الرواية"، فتتلخّص في أنّها:

1- قدّمتْ عملًا تطبيقيًّا ضخمًا ينتمي إلى الدراسة البنيوية والدراسة المقارنة في آن معًا، في حين قلّت الأعمال النقدية التطبيقيّة مقارنة بالنظرية _بحسب زعمها_ ولا سيّما في الأدب المقارن.

2- لجأتْ إلى مقترحات رينيه ويلك في الدرس المقارن للأدب، وقدّمت دراستها من منظور نقدي تطبيقي عُنِي بإبراز سمات بنية كل رواية على حدة، دون اللجوء إلى فكرة التأثير التي تثبت تعالي إحداها على الأخرى.

3- استعملت مفاهيم أوسبنسكي في كتابه شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي وطبّقتها على ثلاثية محفوظ، على الرغم من تعدّد مصادرها في الدراسة التي أدّت في معظم الأحيان إلى الاختلاف في التسميات بين دراستها ودراسة أوسبنسكي التي اتّخذتها مرتكزًا، وقد اتّضح هذا الأمر في نقاط عدّة، منها: الخلط بين مفهومي المنظور ووجهة النظر، وإطلاقها تسمية الأسلوب التعبيري غير المباشر الحر _بحسب شارل بالي (Charles Bally)_ على الأسلوب شبه المباشر _بحسب أوسبنسكي_ وقد أرشدنا البحث عن معنى المصطلح الذي استعملته إلى المعنى نفسه للمصطلح الذي استعمله أوسبنسكي.

4- أثبتتْ أنّ الرواية العربيّة الحديثة _وإن جاءت متأخّرة زمنيًّا عن الرواية الغربية_ إلّا أنّها استطاعت أن تحتلّ موقعًا أدبيًّا متميّزًا على الساحة الثقافية العالمية، ولدى الكتّاب العرب القدرة على مواكبة التطوّر في أدبهم، باطّلاعهم على تقنيّات المدارس الأدبية الحديثة.

5- أثبتتْ دراستها المذكورة آنفًا أنّ الروائي بأسلوبه يستطيع التحرّك بحريّة بين خواص الرواية بأطوارها المختلفة، قديمها وحديثها، وهذا ما يضفي على عمله مسحة فنّية مبتكرة.

6- جعلتْ الناقدة الدراسة المقارنة بابًا للوصول إلى ميّزات الثلاثية من غيرها من الروايات العربية والغربية على حدٍّ سواء، فـ «النصّ الأدبي ينتمي إلى مجموعة هائلة من النصوص المشابهة تربطه بها خيوط متشابكة، فإنّ اكتشاف هذه الخيوط يساعد في الوصول إلى طبيعته الخاصّة» (قاسم، 2004، 233) بحسب قولها. ولا شكّ في أنّ النظرة الفاحصة لأيّ نصٍّ أدبيٍّ توجّه القارئ إلى صلاته مع غيره من النصوص، بالتقائه معها في نقاط عدّة وافتراقه عنها في نقاط غيرها، ولا يشترط في ذلك وجود صلة تاريخيّة بين الأعمال الأدبيّة، أو السعي وراء إثباتها وتضييع الهدف الأساسي من النقد، وهو دراسة مميّزات هذه الأعمال وأساليبها وتقنيّاتها.

7- لم تبنِ وجهة نظرها على التصنيف المتعارف عليه لدى النقاد، وهو انضواء ثلاثية محفوظ تحت مظلّة الواقعيّة، بل حلّلت مضمونها وفق مفهوم المنظور الروائي وبيّن تحليلها أنّ محفوظ اعتمد على تقنيّة تيّار الوعي، ما جعل ثلاثيّته تقترب بسماتها من سمات رواية تيّار الوعي، فالمنظور كثيرًا ما كان لصيقًا بالشخصيّة، ويتحدّث بلسانها.

وأخيرًا، لا بدّ من القول إنّ سيزا قاسم حاولت جاهدة إقناع قارئ كتابها بناء الرواية بأنّ نجيب محفوظ أنموذج من الكتّاب العرب يُحتذى، لأنّه قدّمَ «عملًا ناضجًا مكتملًا متناسقًا» (قاسم، 2004، 230) وليست وحدها في ذلك الرأي؛ إذ أثبت النقاد الذين درسوا أعمال محفوظ جدارته ليكون زولا النيل أو ديكنز القاهرة. (البيان، https://www.albayan.ae/culture/2002-02-02-1.1293322).

التمويل:

هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل (501100020595).

المصادر والمراجع:

مادة البحث (المصدر):

قاسم، سيزا. (2004). بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة: 251.

المراجع:

1- اصطيف، عبد النبي. (2022). العرب والأدب المقارن، ط2، مركز جاب وانتشارات دانشگاه شهيد بهشتى، طهران: 144.

2- اصطيف، عبد النبي. (2018). عالمية الأدب العربي، مجلة جامعة دمشق- دمشق، 1 (34): 18.

3- اصطيف، عبد النبي. (2020). قصة "الحكايات اليتيمة" في الليالي العربية بين أنطوان غالان وحنا دياب، مجلة جامعة دمشق- دمشق، 3 (36): 22.

4-أوسبنسكي، بوريس. (1999/1983/1970). شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 194.

5- بيشوا، كلود، وآخرون. (2001/1967). الأدب المقارن، ط3، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 348.

6- تيجم، فان. (1931). الأدب المقارن، ترجمة: سامي الدروبي، الجامعة الأميركية- بيروت: 226.

7- جينيت، جيرار. (1997/1972). خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ط2، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 499.

8- الحسين، أحمد عزيز. (2024). سيزا قاسم... وسؤال النقد والمنهج، القدس العربي- لندن، 11230 (35): 14.

9- خضر، عباس. (1967). الواقعية في الأدب، دار الجمهورية، بغداد: 210.

10- زيتوني، لطيف. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان: 235.

11- مندور، محمد. (د.ت). الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، 193.

12- موعد، محمود. (2023). الدين والعصر في أدب نجيب محفوظ، دراسة نصيّة، وزارة الثقافة، دمشق: 192.

13- همفري، روبرت. (2000/1954). تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة: 203.

14- وهبة، مجدي. (1974). معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت: 703.

15- ويلك، رينيه. (1987/1963). مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت: 416.

16- يوسف،عبد الفتاح. (2024). رحيل سيزا قاسم أمّ السيميائيات العربيّة، أخبار الأدب- القاهرة، 1950 (24): 3.

المراجع باللغة الإنكليزية:

1- El-enany. R. (1993). Naguib Mahfouz, The pursuit of meaning, Routledge, London and new york.

المواقع الالكترونية:

1- مقالة. (2002). الجامعة الأمريكية: أعمال نجيب محفوظ ترجمت إلى 30 لغة، البيان، 02 فبراير https://www.albayan.ae/culture/2002-02-02-1.1293322

2- محمد، بهاء الدين. (2015). ترجمة ثلاثية نجيب محفوظ لليابانية تفوز في جائزة الشيخ زايد للكتاب 2015، الوطن نيوز، 26 أبريل، https://www.elwatannews.com/news/details/717574